didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 190**
Data wydania: grudzień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-tiso-do-fico-sezon-20242025-w-teatrze-slowackim

/ ZAGRANICA

Od Tiso do Fico. Sezon 2024/2025 w teatrze słowackim

Natalia Jakubowa

1.

Tytuł artykułu, *Od Tiso do Fico*, nie do końca odpowiada rzeczywistości. W spektaklach, które oglądałam w Słowacji w ubiegłym sezonie, nazwisko Fico padło ze sceny chyba tylko raz – w parze z Orbánem. I zaraz po tym zabrzmiało pytanie: „O Orbánie już słyszałam, a ten kto to taki?". Tak było w spektaklu rumuńskiej reżyserki Gianiny Cărbunariu *Mój umiłowany nieprzyjaciel*, wystawionym w Teatrze Narodowym w kwietniu tego roku: przedstawienie rozgrywa się w Rumunii (odwołuje się do szeregu dobrze znanych faktów z jej historii i współczesności), ale w istocie chce pokazać, jak bardzo sytuacja słowacka przypomina rumuńską – i jak wielkie jest niebezpieczeństwo ze strony faszyzujących „patriotów". „Fico" czy „Orbán" to, oczywiście, jedynie wierzchołek góry lodowej.

Mój umiłowany nieprzyjaciel najboleśniej dotyka tematu dezinformacji i

wojny hybrydowej, prowadzonej na wszystkich poziomach – łącznie z rodziną, przyjaciółmi z dzieciństwa i szkolnymi kolegami. Podczas rodzinnego przyjęcia, mającego na celu poznanie rodziców chrzestnych planowanego dziecka, wcale nie od razu staje się jasne, że niektóre osobliwości rozmowy tej pary nie są przypadkowe (na przykład stwierdzenie, że w 1989 roku nikt nie strzelał do protestujących). Przez jakiś czas rozmówcy są wobec siebie wyrozumiali; dopiero gdy na końcu jeden z nich pokazuje zęby „prawdziwego patrioty", życzy Rumunii takiego samego prezydenta jak Orbán i Fico, domaga się rewizji stosunku do rosyjskiej agresji na Ukrainę, oskarża o wojnę „globalistów i ich sługusów", przy czym nie zaprzecza, że jego patriotyczna organizacja jest finansowana przez Rosję, wreszcie mówi: „nadszedł nasz czas!" i przechodzi do otwartych gróźb – wtedy gospodarze wreszcie przytomnieją. Niedoszli „rodzice chrzestni" zostają wyrzuceni, ale problem pozostaje. Jak mówi jeden z bohaterów: „Istnieją setki publikacji, influencerów i reklam finansowanych ogromnymi sumami z Moskwy. To wszystko nie wydarzyło się z dnia na dzień. […] A teraz zbieramy owoce: ludzie obiema rękami wybierają dyktatorów".

W spektaklu są momenty, gdy aktorzy wychodzą z ról i przyglądają się rozgrywanym scenom z boku, mówiąc we własnym imieniu. Ciekawe, że prawie po każdym przedstawieniu, które widziałam w Słowacji, aktorzy wychodzili do widowni, by powiedzieć coś od siebie – wyrazić protest przeciwko polityce w dziedzinie kultury i wolności słowa, a zazwyczaj także dodać: „jesteśmy z wami, bądźcie z nami" (używając hasła Czechosłowackiego Radia, które od pierwszego dnia radzieckiej inwazji w roku 1968 informowało obywateli o stanie rzeczy). Jednak *Mój umiłowany nieprzyjaciel* to mimo wszystko jeden z wyjątków – przez swój, choćby bardzo ograniczony, optymizm (ostatecznie samozwańczy „ojcowie chrzestni narodu" zostają przepędzeni).

2.

W wyreżyserowanym przez Rastislava Balleka *Wrogu ludu* (bratysławski teatr Aréna, premiera w listopadzie 2024) zwrot do publiczności nabiera dwuznacznego charakteru. Ballek inscenizuje drugi akt sztuki Ibsena w taki sposób, że widzowie zaczynają czuć się jak uczestnicy współczesnego wiecu. Po antrakcie publiczność wraca na salę, z której w czasie przerwy wyniesiono wszystkie krzesła. To właśnie do tłoczących się, przestępujących z nogi na nogę, a mimo wszystko nieodchodzących ludzi zwraca się ze sceny doktor Stockmann. Nie jest on jednak bohaterem jednoznacznie pozytywnym. Sympatyczny Stockmann, który w pierwszym akcie tak czule pochylał się nad łonem ciężarnej żony, oczekującej ich pierworodnego, i buntował się przeciwko „człowiekowi w futerale", jakim był jego brat, teraz nie jest sam – jest ich trzech, trzech doktorów Stockmannów, cała partia głosząca hasła czystości, wzywająca do oczyszczenia społeczeństwa, upojona własnym zwrotem do tłumu. Rastislav Ballek, niewątpliwie jeden z najczulszych na społeczne napięcia umysłów w Słowacji, w sytuacji, gdy „demokracja musi wyjść na ulice", wyczuwa nie tylko powiew wolności, ale także kryjące się za nim nieuchronne niebezpieczeństwo – niebezpieczeństwo tkwiące w tym, czym i jak zazwyczaj rozpala się tłum.

Wydaje mi się, że *Wróg ludu* przyciągnął Balleka dwuznacznością „retoryki czystości", do której odwołuje się Ibsenowski miłośnik prawdy. Przywołuje to na myśl inny spektakl tego reżysera na podstawie jego własnego tekstu: *Tiso* z 2005 roku (teatr Aréna, nad projektem pracował także dramaturg Martin Kubran). W spektaklu tym nie ma ani jednego dopisanego słowa – cały materiał pochodzi z przemówień Jozefa Tiso, przede wszystkim z czasów, gdy pełnił urząd prezydenta Pierwszej Słowackiej Republiki w larach 1939-1945.

Trzeba wiedzieć, że oddzielając się w 1993 roku pokojowo od Czech, Słowacja miała wątpliwe dziedzictwo niezależności państwowej: jej prekursorem była właśnie Pierwsza Słowacka Republika, państwo-satelita III Rzeszy. Zmagając się z tym dziedzictwem, Ballek ukazuje Tiso nie tylko jako prezydenta, ale również duchowego ojca narodu (do tej roli Tiso pretendował jako katolicki ksiądz).

Tiso grany jest do dziś (w spektaklu występuje obecnie syn aktora, który dwadzieścia lat temu zagrał w przedstawieniu premierowym – Marian Labuda junior). To wciąż ważne przedstawienie. Z wciąż działającą pułapką na widzów. Nawet wiedząc, że mają przed sobą nieokazującego skruchy przestępcę, już skazanego na śmierć i przygotowującego się do ostatniej spowiedzi, publiczność mimowolnie staje się zawstydzoną „owczarnią" tego człowieka – surowego, nieubłaganego w moralnych ocenach, niepróbującego się nikomu przypodobać. Słuchając gorzkich słów otwierających spektakl, można odnieść wrażenie, że jego twórcy przyłączają się do tych, którzy do dziś uważają Tiso za ojca narodu – oczernionego i straconego w 1947 roku w sfabrykowanym procesie (na początku mowa jest o szkodliwości alkoholu, a temat ten wcale nie jest błahy dla zdrowia narodu – zwłaszcza jeśli podchodzi się do niego z taką powagą, jak czynił to Tiso w swoim przemówieniu).

Dalej jest jeszcze mocniej: ojciec – już nie tylko „narodu", ale „ludu pracującego" – zakłada sobie na plecy poduszkę, pokazując, jak niosła ją prosta chłopka, ograbiona przez kolejowych urzędników. Bije się tą poduszką po uszach – w geście pokuty za tych łapowników, którzy mogli oszukać zwykłą kobietę. Tiso prezentuje się jako miłośnik prawdy, który nie brzydzi się nawet najdrobniejszymi tematami, gotów zagłębiać się w nudne szczegóły ekonomicznych machinacji, ale także jako wzniosły marzyciel, porównujący

naród słowacki do maleńkiego ptaszka, który musi latać wyżej niż potężny orzeł, żeby nie stać się jego łupem. Jest „surowy, ale sprawiedliwy". Nieobiecujący nikomu łatwego życia, piętnujący i pouczający. Dopiero później pojawia się pytanie – czy owczarnia zgadza się na taki „dar" jak wypędzenie (na pewną śmierć) dziesiątek tysięcy współobywateli – Żydów, bo „ojciec" przekonująco głosi, że właśnie w ten sposób ma obowiązek troszczyć się o powierzonych mu rodaków? W przemówieniach Tisa troska o „czystość kodu genetycznego" wyraża się raz w apelu do słowackich matek, by nie piły, a kiedy indziej w retoryce oczyszczenia narodu z tzw. obcych elementów.

3.

Od czasu, gdy spektakl *Tiso* został pokazany po raz pierwszy (a po nim nastąpił cały szereg nowatorskich przedstawień Balleka), wyrosło już niejedno teatralne – i nie tylko teatralne – pokolenie. Dzisiejsi młodzi reżyserzy mogą być uznawani za jego uczniów. Na festiwalu „Dotknięcia i połączenia", który po raz dwudziesty odbył się w mieście Martin (to właśnie tutaj Ballek wraz z Martinem Kubranem zaczęli realizować swój artystyczny program), pokazano nawet rekonstrukcję fragmentu jego spektaklu sprzed dziesięciu lat, *Mojmír II*.

Chodzi o powstałe z inicjatywy Alžbety Vrzguli trzyczęściowe widowisko *Słowacy ożyją. Hymn dla XXI wieku* (teatr Uhol_92, premiera: 2024) i otwierającą go performatywną lekcję Adama Draguna. Ten młody reżyser (który niedawno studiował także w krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych) opowiada, jak uświadomił sobie, że prześladuje go jeden obraz, który zobaczył jeszcze jako siedemnastolatek – i dzięki któremu postanowił zostać

reżyserem. Chodzi o monolog tytułowego bohatera *Mojmíra* Viliama Klimáčka, skierowany do nieobecnego ojca. Dragun opowiada, jak próbował odnaleźć nagranie przedstawienia, porozmawiać z ludźmi, którzy również widzieli premierę. Zaczynam się wiercić na krześle –niedawno obejrzałam nagranie *Mojmíra*, udostępnione mi przez bratysławski Instytut Teatralny. A w domu w wypożyczonym tomiku dramatów Klimáčka zakładka leży dokładnie na tym finałowym monologu.

Sztuka Klimáčka poświęcona jest przede wszystkim postaci Świętopełka – legendarnego władcy, za którego panowania pod koniec IX wieku Wielkie Morawy osiągnęły szczyt potęgi. Syn Świętopełka, Mojmír, pojawia się dopiero w finale, jako spadkobierca ojca wszystkich Słowaków. O ile wcześniej akcja rozgrywała się w przeszłości, o tyle teraz przenosimy się w czasy współczesne: Mojmír właśnie wyemigrował na Zachód i zadaje pytania: „Dlaczego to, co nazywa się cywilizacją, jest u nas tak mało żywotne? Dlaczego młodzi od nas uciekają? Dlaczego mądrzy zamykają się w sobie, a idioci zajmują ich miejsce? Dlaczego wszyscy tylko narzekają? Dlaczego nie potrafimy cieszyć się zwykłą chwilą szczęścia?”.

U Klimáčka Mojmír nagrywa swoje przesłanie na automatyczną sekretarkę Świętopełka („Tu Świętopełk. Jeśli boisz się powiedzieć mi coś prosto w oczy – zostaw wiadomość”). W inscenizacji Balleka sprzed dziesięciu lat bohater grany przez Daniela Fischera zwracał się do małej londyńskiej budki telefonicznej, jaką można kupić w sklepie z pamiątkami. Ten „syn marnotrawny”, który uciekł z za ciasnej dla siebie „Wielkiej Morawii”, miał potrzebę wyrażenia wszystkiego, co czuł wobec ojca: raz po raz pochylał się nad automatem, przysiadał przed nim i karcił niewidzialnego rodzica. Jakby to nie była pamiątka z Londynu, lecz urna z prochami. Co prawda ojca już nie było, ale wciąż istniała potrzeba rozliczenia się z nim.

Bohater Fischera rozpaczliwie udowadniał, że nie ma już nic wspólnego z przodkami, ale w istocie powtarzał gest „ukłonu” przed ich prochami. Ten gest rymował się z inscenizowanym na innym planie gestem Świętopełka, który pochylał się nad trumną Świętego Metodego, jednego z „nauczycieli słowiańskich”, wygnanych przez Świętopełka z państwa. W trakcie jego mowy z trumny wydobywano jej zawartość: szkielet i arcybiskupie szaty.

Performans Adama Draguna jest w istocie również projektem „wskrzeszenia”: wskrzesza dzieło sztuki, które odnosiło się krytycznie do samej idei „grobów” i reaktywacji przeszłości dla współczesnych celów. Po długim wstępie, w którym Dragun opowiada, jak coraz bardziej maniakalnie zbliżał się do swojego celu, dochodząc do wniosku, że koniecznie musi sprawić, by Daniel Fischer ponownie odegrał swoją rolę sprzed dziesięciu lat, na scenie – o cudzie! – pojawia się Fischer. I gra. Genialnie. Wyrzuca wszystko małemu aparatowi telefonicznemu, jakby to było jedyne, co pozostało po ojcu Świętopełku; prostuje się, by pochwalić się, jak dobrze go przyjęto „za morzem”, jak bardzo chce wszystko zapomnieć – zapomnieć kości starych królów, których ojciec uczył czcić, choć sam ich zgładził; całym rozluźnionym, przytupującym ciałem pokazuje, jak mu dobrze w piątkowe wieczory, gdy przed pubem rozmawia z nowymi przyjaciółmi o niczym („To najwspanialsze chwile mojego życia – móc mówić o niczym. Nie walczyć bez przerwy o coś albo przeciwko czemuś… Nie wstydzić się własnej przeciętności. Nie wspominać ciągle przodków, którzy zasłynęli bardziej niż my. Nie żyć wspomnieniami o przeszłości…”). Wesoło, beztrosko zaczyna śpiewać, tańczy. Wreszcie opada na ścianę z uniesionymi rękami, jakby to policjant kazał mu stanąć w tej pozycji. Druga część monologu. Już nie tak pogodna. O powrocie do ojczyzny – bo „za morzem” uważano go za barbarzyńcę. O tym, jak po powrocie zaczął wojować z braćmi, „bo w naszych stronach wojna to najskuteczniejszy sposób dyskusji”. Jak coraz

bardziej upodabniał się do ojca – choć „rzesza" pod jego rękami się rozsypywała. I nagle ten dzisiejszy człowiek przemienia się w pra-Słowianina – intonuje „starosłowiańskie" pieśni z uroczystą przysięgą na królestwo: „Niech połączy się we mnie mądrość Rościsława z siłą potężnego Świętopełka". „Groby" zostały wskrzeszone. Narodził się spadkobierca, który nie odrzuca zbrodni przeszłości, lecz je dziedziczy.

Fischer odgrywa ten monolog jak z nut, każdym gestem potwierdzając, że nic się nie zmieniło. A jeśli już – to na gorsze. Jeszcze silniejsza jest dziś pokusa, by po cichu marzyć o „Wielkich Morawach" i upodabniać się do przodków, którzy – oczywiście wyłącznie w imię wyższych celów – wchodzili w sojusze nieuchronnie prowadzące do zbrodni.

Kolejną częścią projektu *Słowacy ożyją* (słowa te pochodzą ze słowackiego hymnu) – otwartego performatywną lekcję Draguna z udziałem Fischera – jest stand-up w wykonaniu Petera Ondrejička (reżyseria: Silvia Vollmann). Rozpoczyna się od pieśni ludowych: prowadzący oczekuje, że publiczność, zebrana w holu teatru, do niego dołączy. Bezskutecznie: publiczność wyczuwa ironię, gdy dowiaduje się, że hymn Słowacji napisany został do muzyki ludowej pieśni o samobójstwie dziewczyny. Z kolei próby quizu na temat „Przecież mamy własne osiągnięcia" rozbijają się o śmiech publiczności. Znajdujemy się już na balkonie teatru w Martinie; z parteru dochodzi prośba, by konferansjer jeszcze przez dziesięć minut „zajmował widzów osiągnięciami", zanim będziemy mogli przejść do następnej części show. Ondrejičk nie jest tym uszczęśliwiony: oświadcza, że już nie ma nic do powiedzenia… Jest to może banalna, ale dotkliwa aluzja do haseł, jakimi prowadzą dziś „naród" jego „ojcowie" – zakończona pieśnią o jedności, wykonaną z romantycznie rozpiętą koszulą i rozwianym (przez pokojowy wiatrak) włosem.

Wchodzimy do sali teatralnej – na finał widowiska (reżyseria: Júlia Rázusova). Z głębi sceny, na której zasiedliśmy, wyłania się potargana, ledwie trzymająca się na nogach kobieta (Veronika Husovská) oraz mityczne zwierzę z baśni ludowych: koza. Rozbrzmiewa depresyjny monolog (autorstwa poetki Ivany Gibovej). Tym razem duch Fico, unoszący się nad całą inscenizacją, materializuje się w postaci czytelnej, ponurej aluzji: „Wczoraj minister odwołała dyrektorkę galerii narodowej. / Dziś minister odwołała dyrektora teatru narodowego. / Jutro minister odwoła dyrektora muzeum narodowego. / Pojutrze minister odwoła naród. / Narodem będą już tylko ci, którzy trzymają w rękach łopaty. To oni wykopią groby dla nas – niepożądanych. / A kiedy to się stało, że słowo *niepożądany* stało się synonimem słowa *myślący*? W jakim kraju byłaś, kiedy to stało się w twojej ojczyźnie?”.

4.

Historyczna paralela pojawia się również w spektaklu *Outcast* teatru Łzy Jána Borodáča (premiera: 2024). Reżyserka Júlia Rázusová sięgnęła po autobiografię Stefana Zweiga *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*, uzupełniając ją o finał: samobójstwo autora i jego żony Lotty. W spektaklu powracają aluzje do roku 1968 (inwazja wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację) i do obydwu wojen światowych – dzieje się to jednak w taki sposób, że nie zawsze od razu rozpoznajemy, kiedy jest mowa o przeszłości, a kiedy o teraźniejszości.

Spektakl otwiera preludium: Gabriela Marcinková i Anna Jakab Rakovská (aktorki powszechnie znane z filmów i seriali) jakby dopiero przygotowują się do występu, rozmawiając o sprawach osobistych jeszcze „nieteatralnym”

głosem. Z urywanych zdań domyślamy się, że rozmowa krąży wokół pytania, jak pogodzić zawód z macierzyństwem. Jak cienie migają historie innych kobiet: tych, które z powodów finansowych odeszły z teatru do telewizji; tych, które dręczyły wyrzuty sumienia, że zostawiły dziecko samo w domu; tych, które porzucały teatr, a jednak do niego wracały. Kobiety, rozmawiając, krzątają się wokół czarnych worków – dopiero po jakimś czasie orientujemy się, że znajdują się w nich ciała Stefana i Lotty Zweigów. Temat „troski" i „profesji" nabiera wymiaru groteskowego: na znajdujące się na scenie kobiety nałożony zostaje obowiązek zatroszczenia się o te martwe ciała. Realizują to poprzez zwrot do duchowego testamentu Zweiga: jego autobiografii, za pośrednictwem której będą „wskrzeszać" autora.

Aktorki przygotowują się do spektaklu. Mówią takim tonem, jakim mogłyby rozmawiać w garderobie, ewentualnie podczas próby, zastanawiając się, dlaczego małżeństwo Zweigów mogło „pozwolić" (!) sobie na samobójstwo – „pewnie nie mieli dzieci?". Jedna z aktorek już zaczyna „wskrzeszać" Zweiga: zakłada jego charakterystyczne okulary i zaczyna czytać fragmenty z jego listu pożegnalnego: słynne zdania o tym, jak nie potrafił rozpocząć życia na nowo na obczyźnie, choć Brazylia (ostatni etap jego emigracji, rozpoczętej w 1934 roku ucieczką z Austrii przed hitleryzmem) była najlepszym miejscem, by to uczynić, po tym jak jego „duchowa ojczyzna – Europa – sama siebie zniszczyła".

Aktorka mierzy się z precyzyjnymi frazami Zweiga; po liście pożegnalnym następują akapity z początku *Świata wczorajszego* – i brzmią one tak, jakby też zostały napisane, by wytłumaczyć samobójstwo. Wyjaśnić je nie tylko niechęcią do życia w świecie, w którym panuje ideologia nazistowska, pali się książki i niszczy sztukę, lecz także niemożnością ucieczki od tego wszystkiego. „Jeśli bomby rozbijały w pył domy w Szanghaju, w Europie

dowiadywano się o tym wcześniej, niż zdążono wynieść rannych z ruin” – to zdanie pada w trzeciej osobie, znów jak wyjaśnienie, choć w oryginale nie dotyczy jeszcze II wojny światowej, nie odnosi się bezpośrednio do wydarzeń, które doprowadziły Zweiga do samobójstwa. A jednak właśnie to zdanie wybierają twórczynie spektaklu, kontynuując: „Nie było kraju, dokąd można by uciec, ani milczenia, które można by kupić”. Te słowa zostają wypowiedziane bez patosu, jak coś zupełnie oczywistego. Jak coś, co nas łączy – coś, dzięki czemu możemy zrozumieć tę postać, oddzieloną od nas dziesięcioleciami. Nie jest to wyraz grozy wobec tego, co musiało przeżyć pokolenie Zweiga, lecz raczej konstatacja, że niewiele się zmieniło – i że na pewno nie mamy prawa narzekać, iż to my pierwsi żyjemy w świecie nieustannego natłoku informacji.

Zweig należy więc – oczywiście – do „wczoraj” (i wkrótce aktorki, zakładając na szorty długie suknie, odtworzą ten „świat wczorajszy”), ale jest też z „dzisiaj”, w tym sensie, że istnieją wszelkie powody, by przymierzyć jego sytuację do naszej, do współczesności, a więc – być z nim w dialogu, a także w sporze, podawać w wątpliwość jego życiowe strategie, włącznie z decyzją o samobójstwie. Stąd pytanie: czy miał dzieci? Stąd też tragikomiczny, rozgrywany niemal jak bufonada, epizod z *Milczącą kobietą* – operą Richarda Straussa, do której Zweig napisał libretto, mimo że obowiązywało już prawo zakazujące dzieł „niearyjskich” autorów. Jest całkowicie jasne, że Zweig pozwolił sobie na rodzaj gry – w której to grze on najpierw został włączony do grona „swoich” przez Straussa, niepozbawionego przecież antysemickich uprzedzeń, a następnie cieszył się (choć niedługo) tym „wyróżnieniem”, również ze strony samego Hitlera, który zezwolił na wystawienie opery. Owszem, w spektaklu pojawiają się również słowa Zweiga o lekkomyślności inteligencji, która nie doceniła „piwnego puczysty” i zbyt mocno wierzyła w siłę prawa i demokracji. Jednak silniejsza od tego usprawiedliwienia jest

intuicja, oparta na współczesnych paralelach, że w takie gry z dyktaturą, w jakie grał Zweig, grać nie wolno. Tak samo nie można usprawiedliwiać przyjaźni Straussa z Hitlerem, tłumacząc to tym, że jego syn miał żonę Żydówkę.

Twórczynie spektaklu mogłyby rozwinąć krytykę jeszcze w innym kierunku: w swoim *Świecie wczorajszym* Zweig ironizuje na temat mizoginicznych przesądów początku XX wieku, lecz sam wciąż czuje się honorowym członkiem elitarnego męskiego klubu – kultury, która wprawdzie odchodzi w przeszłość, ale nadal określa jego sposób myślenia. I właśnie opera napisana wspólnie ze Straussem, ostatnie dzieło, które miało premierę w jego ojczyźnie, nosi – jak na złość – tytuł *Milcząca kobieta*. W libretcie Zweig jedynie nieznacznie łagodzi mizoginiczne tło utworu Bena Jonsona, którego przeróbką jest jego tekst.

Outcast Júlii Rázusovej to jednak dzieło „niemilczących kobiet". Krytyka uprzedzeń wobec kobiet, której część swojego *Wczorajszego świata* poświęcił Zweig, jest dla nich jedynie punktem wyjścia. Podchodzą do tego tekstu z pozycji tych, które zostały wykluczone z narracji, pozbawione głosu i możliwości wpływania na bieg historii. Podkreślają przy tym, że nie oznacza to, iż tekst Zweiga jest pozbawiony wartości – lecz byłoby błędem na nim poprzestawać. Tak jak Zweig napisał autobiografię – tak teraz aktorki, zwracające się do niego, piszą własną. Zderzają krystaliczne formuły austriackiego pisarza z tym, co jeszcze się nie uformowało, nie zakończyło, co istnieje w sferze odczuć i doświadczeń chwili obecnej (uchwyconych na przykład w audiodzienniku, który jedna z aktorek prowadziła w okresie depresji klinicznej, a którego fragmenty włączono do spektaklu). Przypadek Zweiga jawi się jako taki, z którym nie sposób rywalizować: nie tylko z powodu jego tragicznego końca, ale również dlatego, że słynny pisarz

reprezentuje kanon, z którego kobiety były wykluczone. Twórczynie *Outcastu* z góry więc znajdują się na słabszej pozycji – i świadomie problematyzują tę słabość.

Ich środkiem wyrazu staje się efemeryczne istnienie na scenie: przymierzanie ról, improwizacja „na temat", próba uchwycenia strumienia świadomości, gdy ta jest w stanie kryzysu. Podczas gdy terytorium Zweiga to literatura, ich terytorium to ulotność scenicznego doświadczenia. Podczas gdy jego domeną jest Wielka Historia, w której działają znani członkowie „męskiego klubu" i powstają formuły o społeczno-kulturowym znaczeniu, ich przestrzeń jest rozmyta – to jakby obszar tych, które jeszcze naprawdę nie weszły na scenę historii, które odziedziczyły „wczorajszy dzień", ale nie mają jeszcze języka, by opisać własny dzień dzisiejszy. A jednak te dwa światy uzupełniają się nawzajem. Nie wiemy nic z pierwszej ręki o depresji, która ostatecznie doprowadziła małżeństwo Zweigów do samobójstwa. Autentyczna opowieść o depresji, przedstawiona przez jedną z performerek *Outcastu*, nie rości sobie prawa do udzielenia odpowiedzi, ale tworzy wersję tego, co pozostało poza kadrem. Z kolei Zweig nazywa zbyt wiele rzeczy, które brzmią dziś znajomo – w epoce, gdy wczorajsi optymiści, pewni, że istnieją sposoby, które w ostatniej chwili powstrzymają szaleństwo wojny, muszą przyznać, że zrobili zbyt mało, by zapobiec katastrofie.

Jednak oprócz tych oczywistych paraleli (uzupełnionych na przykład analizą narzędzi propagandy) istnieje coś innego, co pozwala mówić, że jeden świat oświetla drugi. Historia małżeństwa Zweigów – ich emigracji i samobójstwa – pojawia się jako nienazwane „ostatnie wyjście", z którym twórczynie spektaklu nieustannie się konfrontują.

5.

Równie ponure są odniesienia w innym ważnym spektaklu ostatniego sezonu – *Negatyw: Wetzler, Vrba, Schulman, Lux* w reżyserii Davida Paški (premiera 2 maja 2025). Spektakl jest koprodukcją Teatru im. Jána Palárika w Trnawie i Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu i wykonywany jest z wykorzystaniem transmisji na żywo łączącej te sceny. Trzeci koproducent, berlińska Academy for Theatre and Digitality, odpowiedziany był za włączony do inscenizacji film. Trzy historie, tworzące spektakl, opowiadane są naprzemiennie na tych trzech planach.

Na scenie teatru w Trnawie (gdzie oglądałam spektakl) w kierunku przeciwnym do ruchu obrotówki cały czas dokądś idą lub biegną ludzie, opowiadający historię dwóch więźniów, którzy uciekli z Auschwitz – Alfreda Wetzlera i Rudolfa Vrby. Na wideo, transmitowanym na żywo z teatru w Opolu, widzimy historię żydowskiej dziewczyny Faye Schulman: jej rodzina, prowadząca atelier fotograficzne w polskim miasteczku, zginęła niemal na jej oczach, podczas gdy ją samą naziści pozostawili przy życiu jako przedstawicielkę „użytecznego zawodu”. I wreszcie film. Ciepłe, przytłumione barwy, stylowy wystrój, wyrafinowane damskie fryzury à la Marlene Dietrich, wytworna męska elegancja. W przedziale pociągu jadącego do Genewy spotykają się słowacki Żyd, były aktor Reinhardta Štefan Lux (Daniel Kamen) i młoda adeptka sztuki teatralnej Ida (Lili Winderlich) – wciąż zachwycona niemieckim ekspresjonizmem i Deutsches Theater (jeszcze niedawno kierowanym przez Reinhardta), ale już czytająca antysemickie pismo „Der Stürmer”. Lux jedzie do Genewy, aby zwrócić uwagę Ligi Narodów na katastrofę Żydów. Jeśli nie uda się inaczej – zrobi to poprzez samobójstwo.

Podobnie jak dwie poprzednie, także historia Luxa nie jest fikcyjna. Tyle że jej bohater, w przeciwieństwie do Vrby i Schulman, nie pozostawił wspomnień. Widząc, że Liga Narodów nie zamierza wypracować wspólnej strategii przeciwko faszyzmowi, 3 lipca 1936 roku podczas porannego posiedzenia śmiertelnie się postrzelił, ogłaszając, że to będzie „ostatnie przemówienie" tych obrad. Miał nadzieję, że jego pożegnalny list obudzi Europę z letargu. Jednak obrady potoczyły się bez zakłóceń…

Bohaterowie pierwszej i drugiej historii rozpaczliwie walczą o życie. Bohater trzeciej – w spokojnej, bezpiecznej Genewie decyduje się poświęcić własne życie. Ta historia, która pełni funkcję komentarza do dwóch pozostałych (pokazując, co doprowadziło do katastrofy, stawiającej ludzi w sytuacji bezpośredniego zagrożenia życia), staje się najważniejsza. Pomimo historycznej scenerii, pomimo tego, że jedynie tutaj aktorzy nie wychodzą z ról i nie mówią „od siebie, dzisiejszych" – właśnie ta część najbardziej bezpośrednio koresponduje ze współczesnością.

W przedziale pociągu spotyka się aktor, który jeszcze niedawno miał przed sobą błyskotliwą karierę, lecz został wypędzony z Deutsches Theater, z dziewczyną czytającą „Der Stürmer", która właśnie dostała angaż w „odnowionym" Deutsches Theater. Kiedy Štefan Lux odpowie wymijająco, że nie jest już aktorem, lecz dziennikarzem, Ida pociesza go, że jak tylko wyrobi sobie nazwisko, będzie mógł pisać do „Stürmera". Bezbłędnie, bez cienia karykatury zagrana przez Lili Winderlich Ida uosabia tę jeszcze nie najgorszą część społeczeństwa, która po prostu woli nie zadawać sobie zbędnych pytań, nie dopowiadać oczywistych myśli. W Idzie wciąż żyją kulturowe punkty odniesienia poprzedniej epoki; nie dostrzega zerwania, które już się dokonało. Nadal bliższa jest jej Leni Riefenstahl z czasów, gdy ta jeszcze tańczyła, niż jako autorka filmów, w których „próbuje do czegoś przekonać".

Nadal interesują ją dysydenci, o których mówi się eufemistycznie – „wyjechali”.

W tym portrecie Idy przejawia się optymizm Davida Paški. Poprzez estetyczne upodobania Luxowi udaje się w końcu obudzić zarówno rozum, jak i serce przypadkowej współpasażerki. Choćby tylko jej jednej. Ta część spektaklu tworzy obraz społeczeństwa, w którym dialog wciąż mógłby być możliwy. Tylko czy pozostał jeszcze na to czas? Lux, jak się wydaje, uważał, że już nie. Oczywiście każdy artysta, nawet ten, który stawia przed publicznością najmroczniejsze diagnozy, musi wierzyć, że taki dialog jest jednak jeszcze możliwy.

W samej Słowacji – ciągłe zmiany kierownictwa: w teatrach, muzeach, galeriach sztuki. Władza usuwa niewygodnych ludzi i stawia swoich. A emigracja znów staje się bolesnym tematem. Jednak – myślę, że mogę to poświadczyć – spektakle, które przypominają, że to nie pierwszy raz, gdy ten kraj przechodzi przez podobne doświadczenia, nie trafiają w próżnię.

Autorka dziękuje National Scholarship Program of SAIA (Slovak Academic Information Agency), Słowackiemu Narodowemu Teatrowi, teatrowi Aréna, festiwalowi „Dotknięcia i połączenia” i Teatrowi im. Jána Palárika w Trnawie.

Wzór cytowania:

Jakubowa, Natalia, *Od Tiso do Fico Sezon 2024/2025 w teatrze słowackim*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, https://didaskalia.pl/pl/artykul/od-tiso-do-fico.

Autor/ka

Natalia Jakubowa – absolwentka teatrologii moskiewskiego GITIS-u (Rosyjski Instytut Sztuki Teatralnej), gdzie w 1996 roku obroniła pracę doktorską poświęconą dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza w kontekście kultury Młodej Polski. Autorka książek *O Witkacym* (2010), *Tieatr epochi pieriemien w Polsze, Wiengrii i Rossii, 1990-2010-e gody* (2014), *Irena Solskaja: briemia nieobycznosti* (2019; polskie wydanie: *Irena Solska. Ciężar niezwykłości*, 2024) i licznych publikacji w czasopismach.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/od-tiso-do-fico-sezon-20242025-w-teatrze-slowackim*